

Prolog: *La geôle*

Das Lied “La geôle” [der Kerker] für Bariton oder Mezzosopran und Orchester oder Klavier, das eines der unter Pseudonym veröffentlichten Sonette des in der Résistance engagierten, von Dutilleux hoch geschätzten Dichters Jean Cassou (1897-1986) vertont, gilt als erstes reifes Werk des Komponisten. Obwohl Dutilleux sein “eigentliches” Œuvre erst mit der Klaviersonate von 1948 beginnen lässt, akzeptierte er auf Drängen zahlreicher Bewunderer, dass in diesem Lied seinen späterer Stil vorausgenommen ist. Dazu mögen die emotionalen Bedingungen zur Zeit der Entstehung beigetragen haben. Während der Komponist selbst nur für ein Jahr – von September 1939 bis September 1940 – zum Sanitätsdienst hinter der Front eingezogen war,¹ geriet sein älterer Bruder Paul in Kriegsgefangenschaft und verbrachte fünf Jahre im schlesischen Stalag VIII C – nicht weit vom Stalag VIII A, wo Olivier Messiaen 1940-41 gefangen gehalten wurde und sein *Quartett für das Ende der Zeit* komponierte.

Das Lied, das Dutilleux seinem internierten Bruder widmet, entstand 1944, nur Wochen nach der Veröffentlichung des Gedichtbandes, in der Besetzung für Bariton oder Mezzosopran und Orchester. Es wurde am 7. Januar 1945 von dem gefeierten französischen Sänger Gérard Souzay und dem Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire unter der Leitung von André Cluytens uraufgeführt. Das Verlagshaus Durand veröffentlichte 1946 und erneut 2011 leider nur die Fassung mit Klavier.

Der Schriftsteller, Kunsthistoriker und Übersetzer spanischer Literatur Jean Cassou schrieb seine *Dreiunddreißig Sonette* – eines von insgesamt ca. 70 publizierten Werken – zunächst “im Kopf”, als er wegen seines Engagements in der Résistance ein Jahr in La Furgole, dem Militärgefängnis des Vichy-Regimes, verbringen musste, wo alles Schreiben verboten war. Die Gedichte wurden im Mai 1944 von den Éditions de Minuit unter dem Pseudonym Jean Noir veröffentlicht und seitdem mehrfach neu aufgelegt.² Dutilleux entdeckte den Band bald nach seinem Erscheinen dank seiner Mitgliedschaft im “Front national des musiciens”, der Musikervereinigung der Résistance, der er nach seiner Demobilisierung beigetreten war.

¹Vgl. Caroline Potter: *Henri Dutilleux: His Life and Works* (Aldershot: Ashgate, 2001), S. 4.

²*Trente-trois sonnets composés au secret* (1944, 1962, 1995). Hier zitiert nach Heinz Weder (Hrsg.): *Jean Cassou: Œuvre lyrique / Das lyrische Werk* (St. Gallen: Erker-Verlag, 1971).

Die Sonette sind nicht zuletzt deshalb so ergreifend, weil Cassou nicht etwa über sein Leben im Gefängnis klagt, sondern über seine Versuche schreibt, mit Hilfe der Fantasie eine ganz persönliche Art der Freiheit zu verwirklichen. Im dritten Sonett seiner Sammlung, von Dutilleux "La geôle" betitelt, berichtet er, wie er die Ergebnisse seiner Vorstellungskraft als "heilige Träume" erlebt, die sein durch die Erfahrung der Unfreiheit irregeliteter Geist ihm vorgaukelt, indem er sie wie in tiefgründigen Spiegeln vor seinem inneren Auge aufscheinen und wieder verschwinden lässt.

Je m'égare par les pics neigeux que mon front
recèle dans l'azur noir de son labyrinthe.
Plus d'autre route à moi ne s'ouvre, vagabond
enfoncé sous la voûte de sa propre plainte.

Errer dans ce lacs et délirer ! O saintes
rêveries de la captivité. Les prisons
sont en moi mes prisonnières et dans l'empreinte
de mes profonds miroirs se font et se défont.

Je suis perdu si haut, si haut, que l'on entend à peine
mon sourd appel comme un chiffon du ciel qui traîne...
Mais là-bas, clair pays d'où montent les matins,

dans ta prairie, Alice-Abeille ma bergère,
si quelque voix tout bas murmure : « C'est ton père »,
va-t'en vers la montagne et prends-moi par la main.³

³Ich irre um verschneite Bergeszacken her, / die schwarz-blau meiner Stirne Labyrinth versteckt. / Kein Weg erschließt sich mir, dem Vagabunden, mehr, / der vom Gewölbe eigener Klagen ist verdeckt. // Im Dickicht irren, fieberkrank! O heil'ger Wahn / von der Gefangenschaft. Die Kerkerwände stehn / in meinem Ich gefangen, und sie starr'n mich an / aus meinen tiefen Spiegeln, kommen und vergehn. // Ich bin so hoch verloren, dass man kaum mein Mahnen, / mein dunkles, hört, das gleich des Himmels Wolkenfahnen. / Doch unten helles Land, daraus der Tag entstand. // Hörst du, Alice-Abeille, du meine Hirtin, / auf deiner Flur: "Dein Vater ist's", sollst du nicht zagen / und in die Berge gehen: Nimm mich bei der Hand! (Cassou/Weder, *op. cit.*, Band I, S. 35)

Mit dem geheimnisvollen Wortpaar "Alice-Abeille" bezieht Cassou sich auf eine kleine Parabel eines anderen wichtigen Résistance-Autors, Jean Paulhan. Er hatte sie unter dem Titel *L'abeille* (Die Biene) in einer Untergrundzeitschrift gefunden. Darin erklärt Paulhan, warum Menschen, die an das Leben, die Lieder und das Lächeln glauben, sich gegen Anweisungen auflehnen, auch wenn dies sie in Lebensgefahr bringt: "Du kannst eine Biene in deiner Hand pressen, bis sie erstickt. Sie wird nicht ersticken, ohne dich gestochen zu haben. Das ist nicht viel, sagst du. Ja, das ist nicht viel. Aber stäche sie dich nicht, gäbe es schon lange keine Bienen mehr." Cassou bezeichnete diese Sätze (in *Une vie pour la liberté* [Paris: R. Laffont, 1981], S. 170) als die beste Definition des Widerstandes: die Weigerung, das Faktische zu akzeptieren; die Verneinung dessen, was einen selbst verneint.

Dutilleux vertont das Sonett in drei Abschnitten, die er mit kurzen Vor-, Nach- und Zwischenspielen umgibt.⁴ Die einzige, allerdings tiefgreifende Änderung, die er am Text vornimmt, betrifft den Beginn des zweiten Quartetts. Hier zieht er die Anrufung vor, wiederholt ihren Beginn ebenso wie den Anfang des zweiten Ausrufes, und trennt danach das Ende des ersten Satzes deutlich vom zweiten. Das Ergebnis klingt verzweifelter als bei Cassou:

O saintes rêveries, O saintes rêveries de la captivité.
Errer dans ce lacis, errer dans ce lacis et délirer !

Das Lied im Tempo *Assez lent* ist in einem nur zweimal für je einen Takt unterbrochenen 3/4-Metrum gehalten. Harmonisch beschreibt es einen Weg durch zwei von verwandten Ankertönen bestimmte Felder zu einem dritten Anker: von *gis* (T. 1-25) über *cis* (T. 40-70) nach *fis* (T. 71-72). Jede Strophe wird in ihren Konturen sowie in ihren Rhythmen von nur ihr eigenem thematischen Material charakterisiert. In der ersten Strophe herrschen zwischen Vierteln und Sechzehnteln eingebettete Achtel vor, es gibt Synkopen auf unbetonten Achtelteilen jedoch keine Punktierungen oder Triolen. Die Kontur des führenden Motivs wird gerahmt von einem chromatischen Auf- und Abstieg (*gis-a-ais-h / d-cis-his-h-ais*), unterbrochen durch vier aufwärts gerichtete Kleinterz-Absprungtöne. Dieses zweitaktige Motiv wird in der Begleitung (hier: dem Klavier) einstimmig eingeführt und dann als Mittelstimme zwischen einer melodischen Kurve und sehr leisen Bassoktaven wiederholt. Beginnend mit dem dritten Einsatz, zu dem der Gesang hinzutritt, erfährt es allmähliche Modifikationen durch Teiltransposition und diverse Verkürzungen.⁵ In T. 12 interpoliert der Gesangspart bei “Plus d’autre route à moi ne s’ouvre” das Motiv auf *e* zwischen die drei zu *gis* zurückgekehrten Einsätze des Klaviers, leicht verkürzt und in neutralisiertem Rhythmus. Der Ankerton der Strophe wird betont durch den Rahmen aus je drei Klaviereinsätzen des Motivs von *gis* aus und den Strophenschlusston des Gesanges in T. 16.

La geôle: Das Hauptmotiv



⁴Vorspiel = 4 Takte, Strophe I = 12 Takte, Zwischenspiel 1 = 8 Takte, Strophe II = 16 Takte, Zwischenspiel 2 = 5 Takte, Strophe III/IV = 21 Takte, Nachspiel = 6 Takte.

⁵Einsätze von *gis* (T. 1, 3 und 5), verkürzt von *his* (T. 7), *d* (T. 8 verkürzt), *eis* (T. 9) und *h* (T. 10), lang von *gis* (T. 11), kurz von *gis* (T. 14) und *h* (T. 15), zweitaktig von *gis* (T. 16).



Das erste Zwischenspiel des Klaviers besteht aus zwei Hälften. Die Takte 18-20 sind vom Vorausgehenden abgesetzt durch das wiederholte Auftreten jambischer Triolen (♩♩♩) innerhalb einer homorhythmischen, durchgehend crescendierenden Folge querständiger Akkorde. Die folgenden vier Takte antworten mit einem kontinuierlichen Diminuendo, zu dem die rechte Hand einen im Achtelrhythmus wiederholten *gis*-Moll-Dreiklang von der dreigestrichenen Oktave bis in den Bereich unter dem mittleren *c* absinken lässt, während die Bassoktaven der linken Hand den jambischen Rhythmus in zweierlei Weise verschärfen (♩♩♩... ♩♩♩...) und diese Kombination zu einer viergliedrigen Kette erweitern. Dabei beschreiben die Bassoktaven einen Abstieg aus jambischen Seufzern, der in die Ambiguität von *gis-g* unter *gis*-Moll mündet und in der zweiten Strophe den beiden von Dutilleux umgestellten und durch Wiederholungen intensivierten Ausrufen in mehrfacher Augmentation (♩♩♩ | ♩♩♩ | ♩) unterliegt.⁶

Zum verdoppelten “O saintes rêveries” führt Dutilleux ein Spiegelmotiv ein – vielleicht in Vorausnahme der gegen Ende der Strophe erwähnten Spiegel: Im Gesangspart erklingt zweimal ein fallender Durquartsextakkord (T. 25: *dis-h-fis*, T. 27: *f-des-as*), in der Mittellage des Klaviers dessen Umkehrung. Diese Spiegelung im Klavier, zum Zweitakter ergänzt und im Diskant oktaviert weiter sequenziert, erweist sich als wesentliches Motiv dieser Strophenhälfte. Ihr ganztöniger Aufstieg über den augmentierten jambischen Seufzern im Bass fasst diesen Dutilleux besonders bewegenden und daher sprachlich herausgehobenen Teil der zweiten Sonettstrophe zusammen.

La geôle: Das Motiv der intensivierten Anrufung

(O saintes rêveries, — O saintes rêveries de la captivité, Errer dans ce lacin ... errer dans ce lacin —)

⁶Bass in der zweiten Hälfte des Zwischenspiels (T. 21-24): *g-fis-*, *dis-d-*; *ais-a-*, *fis-f-*; *d-cis-*, *ais-a-*; *gis-g-*, *gis-g-*. Bass in der ersten Hälfte der zweiten Strophe (T. 25-34): [*gis-*] *g-*, *b-a* — , *c-h* — , *d-cis* — , *e-[es]* — .

Zum neu ansetzenden zweiten Satz der Strophe II variiert das Klavier bei der ersten Erwähnung der Gefängnisse zunächst den jambischen Rhythmus (), um bei der Hinwendung zu dessen Abbildern im Inneren des Dichters zu einer krebsverwandt rhythmisierten Version () überzugehen. Diese greift in einem mächtigen Crescendo zum *fortissimo* den Beginn des Hauptmotivs aus der Anfangsstrophe, die zur Kleinterz aufsteigende Chromatik, im vierstimmig polyphonen Satz auf und interpoliert sogar deren Umkehrform in intervallischen Varianten.⁷ Dabei steuert der Gesang mit schlichten, meist variiert wiederholten Wendungen auf den Strophenschlusston *cis* zu, der im Klavier durch einen elfstimmigen, sechsoktavigen Cis-Dur-Dreiklang unterfüttert wird.

Dieses *cis* beherrscht als zweiter Ankerton des Liedes sowohl das zweite Zwischenspiel (mit Taktanfangsanschlägen des Cis-Dur-Dreiklangs und einer über drei Oktaven aufsteigenden Tonwiederholung im Achtelrhythmus) als auch die ersten zwei Verse der dritten Sonettstrophe. Diese Strophe ist von der Fortsetzung der Tonwiederholung im Diskant sowie zusätzlichen synkopischen Bassoktaven des Tones durchzogen und kehrt auch im Gesang immer wieder zu *cis* zurück. Es scheint, als wolle Dutilleux mit dieser ungewöhnlich starken Ankerung der beiden Zeilen dem sich verloren fühlenden Dichter einen Halt geben.

In den letzten vier Versen von Cassous Sonett – Dutilleux teilt die beiden Terzette nach der sprachlichen Struktur in einen Zwei- und einen Vierzeiler – lässt der Komponist die zuvor eingeführten Komponenten noch einmal Revue passieren und allmählich ausklingen. Das Tempo verlangsamt sich über *Cédez légèrement* (T. 53) und *Poco rit.* (T. 64), während die Dynamik im ganz leisen Bereich verbleibt (*très doux – dolce – sempre dim. – pp – più pp*). Derweil ankert das Halt versprechende *cis* die Anfangs- und Schusstöne der Verse im Gesang und mehrere Taktanfänge im Klavier. Erst im Nachspiel kehrt die Musik noch einmal kurz zum ursprünglichen Zentralton zurück (T. 65-66: Gis-Dur-Nonenakkord), um seine frei sequenzierten, tonal querständigen Diskantmotive sodann über polyphoner Chromatik in den Mittelstimmen und einem wiederholten Basston *cis* (T. 67-70) zum unerwarteten, aber in seiner Reinheit äußerst tröstlichen Fis-Dur-Dreiklang aufzulösen.

⁷Vgl. T. 36: *d-es-e-g, d-cis-c-h*; T. 37: *b-ces-c-es, b-a-as-g*; frei entwickelt in T. 38-39.

